

BAGOSSY EDIT

ZENÉS SZÍNHÁZ PRÓZÁBAN

Metastasio melodramái magyar színpadon

1740 és 1810 között

A zenés színpadra született mű sokrétű építmény, melynek alkotóelemei egymást feltételezve születnek meg. A szöveg(könyv), a *libretto* és a zenei textúra, a *partitura* egyszerre alpművei ennek a műfajnak, s mivel nem olvasásra születik, hanem három dimenzióban elhelyezett audiovizuális azaz színházi műfaj, még a *színpadra* állítás is hozzáadódik az alapelemekhez. Amíg a szövegtől eljutunk a szcenikáig, sok alkotó kezén megy át a „matéria”, s minden alkotófázis külön dramaturgiai eszközökkel él.

E tanulmány a műfaj történetének azt a sajátos jelenségét vizsgálja, mely során az eredetileg zenés, operaszínpadi művek a színpadi gyakorlatban elemeikre bomlanak, és úgy transzformálódnak, hogy a három alappillérből az egyik – a legesszenciálisabb –, a zenei építmény egyszerűen negligálódik.

Milyen az az alpmű, amely lehetővé teszi az ilyen nagymértékű kivonatot? Az önmagában maradt szöveggönyv miért és hogyan tud drámaként működni?

Zene és színház

Végigtekintve a zenés színház európai történetén látható, hogy a színpad és zene minden korszakban valamilyen módon találkozik. A vígjátéki műfajok elképzelhetetlenek zene nélkül: az ókomédia kardalokkal, a közép- és újkomédia feltételezhetően betétdalokkal; a római császárkor látványos műsorai zenés betétekkel; a középkori francia népi játékok trubadúr dallamokkal, a *farce*-ok chansonokkal, a reneszánsz korszakban az itáliai pásztori *favola boscareccia* ún. *villottákkal*, madrigálokkal; a vígjátékok és a *commedia dell'arte* zenés intermezzókkal és betétdalokkal dúsul; de a komoly műfajoknál is megjelenik a zene. Aristotelész *Poétikájából* tudjuk, hogy a zene alapeleme a klasszikus tragédiának is.¹

1 ARISZTOTELÉSZ 1992, 13.

A reneszánszig a zene az akusztikus előadássík fontos, de *kiegészítő* és *hangulati* eleme volt.

Fordulópont a zenés színpad történetében a 15. század vége, a késő reneszánsz és kora barokk időszaka, amikor már zenei dramaturgiáról kezdünk beszélni.

A 16. század firenzei humanistái olyan színpadi műfajt álmodtak meg, melyet az elejétől a végéig énekelnek, s melyben a felcsendülő dalok sora színpadi cselekménnyé, egységes kompozícióvá áll össze, éppen úgy, ahogy Arisztotelész *Poétikájának* újraértelmezése során az „őstragédiát” elképzelték. Az elénekelt és eljátszott költészetnek itt és ekkor teremtdtek meg a feltételei, hiszen a szinte minden művészeti ágat magába foglaló műfajhoz az udvari kultúra biztosította az alkotói háttérrel: költőt, zeneszerzőt, énekest, kórust, muzsikust, festőt, építész.²

A klasszikus triász darabjait olvasva a szövegíró előtt egyetlen dramaturgiai fogódzó volt, hogy a zenés mű az *epeiszodionok* és a *sztaszimonok* váltakozására épül. A zeneszerzőnek még ennél is kevesebb forrás állt a rendelkezésére.

Az 16. század fordulóján megszületett új műfajt, ezt az új színházi találmányt nem nevezték tragédiának, sőt a tragédiaírás elméletéről szóló vitát is csak gerjesztette az új jelenség megjelenése: most már az is vitapontot jelentett, hogy prózai vagy zenés az igazi tragédia.³ Már a kor is érezte, hogy valami új jött létre e „sikertelen” rekonstrukciós kísérlet nyomán, mely nem hasonlított antik elődeire, inkább volt saját korának lenyomata, s ennek köszönhetette példátlan sikerét.

A műfaj-meghatározás bizonytalanságait számos elnevezés-kísérlet mutatja: *favola in musica*, *dramma in musica*, *dramma per musica*, *opera buffa*, *dramma giocoso*, *opera semiseria*, *opera seria*, *melodramma*, *opera lirica*. Az elnevezések egy olyan kettős műfajt próbálnak megnevezni, láthatóan nehézségekkel, mely a drámai szöveg és a muzsika ötvöződésére épül.

2 Vö. D'AMICO 1960, 145–156, 272–274.; APOLLONIO 1981, 648–657.; MIOLI 1994, 11–22.; *A színház világtörténete*, 1986, I, 247–252.

3 Lodovico Antonio Muratori (1672–1750), *Della perfetta poesia italiana*; Pietro Calepio (1693–1762), *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella della Francia* (1732); Pier Jacopo Martello (1665–1727), *Del verso tragico* (1709), *Della tragedia antica e moderna* (1714); Giuseppe Baretti (1719–1789), *Prefazioni alle tragedie di Pier Cornelio tradotte in versi italiani* (1747–1748); Gian Vincenzo Gravina (1664–1718), *Ragion poetica* és a *Della tragedia* (1708), Saverio Bettinelli (1718–80), *Del teatro italiano* (1771); Scipione Maffei (1675–1755), *Teatro italiano* (1723–25) Vö. NICASTRO 1982, 12–29.

Zenés dramaturgia

A szöveg és a zene kettős szerkezete mögött két alkotó munkája áll: egy szövegíró-drámaíró és egy zeneszerző. Mindketten saját struktúrákban, saját dramaturgiai lehetőségekben gondolkodtak. A drámaíró viszonyokban, viszonyváltozásokban, összefeszülésekben, szócsatákban, akciók sorában; a zeneszerző elsősorban hangzásban, összhangzatban, hangszínekben, hangulatokban, érzetekben. Eltérő eszközökkel, eltérő lehetőségekkel dolgoznak, de egymásra kell, hogy építkezzenek. Az alapművek arányossága attól függött, hogy ki kinek dolgozott a keze alá.

A műfaj első firenzei próbálkozásainál a szövegíró és zeneszerző közösen próbálkozott: ezek monoton, recitativókra épülő többnyire kórusoperák voltak.⁴ Kellett egy nagy formátumú zeneszerző, aki megmutatta a dallam érzelmkifejező, a konfliktusok drámai feszültségét növelő és a *stile rappresentativo* ábrázoló erejét, valamint a zenekari hangzásban rejlő lehetőségeket. Claudio Monteverdi *Orfeo* (1607) és *Incoronazione di Poppea* (1642) darabjaival teremtette meg a teljes cselekményű zenés színpadi műfajt, azzal, hogy a monoton recitativók közé beiktatta a rövid versszakokra épülő áriát, melyben a madrigálmuzsika nyomdokain valódi melódia csendült fel. Nála formálódott ki a zenés színpadi művek dramaturgiai alapképlete: a recitativo és ária váltakozására épülő építmény, mely az antik minták, a klasszikus tragédiák epeiszodion – sztaszimon struktúráját követte, csak itt az ária már nem kizárólag kardal vagy panaszdal volt, hanem például duett.

Claudio Monteverdi fellépésétől a műfaj létrehozó szövegíró – zeneszerző alkotópárosból ez utóbbi jegyezte a műveket. A 17. századtól pedig a műfaji hármas összetevőkből – a szöveg / zene / színpadi látvány – ez utóbbi kettő együttes hatása viszi sikerre és európai diadalútra a műfajt.

⁴ Jacopo Peri *Dafné* (1594) és *Euridice* (1600) művei az első ún. kórusoperák. Orazio Vecchi *Amfiparnaso* (1594) darabjának hosszú zenés közjátékát a madrigálzene modorában *commedia dell'arte* jelenetekből állították össze. A művet az első vígoperaként tartják számon, mely elsőként használta előadásmódjában a „recitar cantando” kifejezést.

Az opera – mert végül ez az elnevezés maradt meg –

„17. századi történetét a scenográfusok és a zeneszerzők írták, hiszen a barokk opera hatalmas sikerének titka a látvány és a muzsika együttes hatásában rejlett. [...] A szöveg és a dramaturgiai váz kárára előtérbe került a zenei hatáskeltés, a bravúr, s ennek következménye a zeneileg nem igazán vonzó párbeszédes (recitativ) részek elsorvadása lett. Sokszor néhány mondattal csupán felkonferálták az egymást követő áriákat, melyek kevés funkcióval, dalfüzérként követték egymást. Az áriákban felcsendülő zene szenvedélyeket festő és jellemábrázoló jelleg helyett az énekesek (az ünnepektől kasztráltak és énekesnők) virtuozitását, percekig tartó trillázását hallgatta a közönség. A zene és a szöveg közötti minőségbeli szakadék válságba sodorta a műfajt. [...] Az 18. század olasz színházművészete, bár ellátta színházi szakemberekkel Európát, mély válságban volt.⁵ A szöveg presztízsének hiánya minden műfajt érintett, tragédiát és komédiát egyaránt. Bár a szerzők legtöbbször, főleg a színházi emberek, több műfajban is kipróbálták magukat, az egyes műfajok 18. századi reformja egy-egy nagy alkotóhoz kötődött: Carlo Goldoni a komédia,⁶ Vittorio Alfieri a tragédia,⁷ Pietro Metastasio a zenés színpadi műfaj reformjának megteremtője.”⁸

5 Itália színház- és díszlettervezők generációit „exportálta” Európa uralkodói udvaraiba: Alfonso Parigi (megh. 1656), Gaspare Vigarini (1586–1663), Jacopo Torelli (1608–78), Bonarelli, a Burnacini-család: Ottavio (1636–1707) Giovanni (megh. 1655), Lodovico Ottavio; a Galli-Bibiena család négy generációja: Antonio, Carlo, Ferdinando, Giuseppe, Francesco (1659–1739).

Ahogy zeneszerzőit is, elsősorban a 17. századra operaközponttá alakuló Nápoly komponistáit: Alessandro Scarlatti (1660–1725), Giovanni Battista Pergolesi (1710–36), Pasquale Anfossi (1727–97), Pietro Guglielmi (1727–1804), Giuseppe Sarti (1729–1802), Antonio Sacchini (1730–68), Niccolò Piccinni (1728–1800), Giovanni Paisiello (1740–1816) Domenico Cimarosa (1749–1801), Antonio Salieri (1750–1825)

6 Vö. NYERGES 1991.

7 Vö. MADARÁSZ 2004.

8 BAGOSSY 2011, 17, 18, 19.

A melodráma és a metastasiói műfajreform

Metastasio műfajreformjának háttere az a tragédiaírói iskola, melynek szellemében mestere, Gian Vincenzo Gravina (1664-1718) – korának egyik legjelentősebb jogi professzora, kritikusa, esztétája, költője és színpadi szerzője, valamint a római Accademia dell’Arcadia egyik alapítója, a neoklasszicizmusnak nevezett időszak imitációelvének egyik megfogalmazója⁹ nagy nemzeti tragédiaírónak nevelte. A neoplatonikus költészetértelmezés és a descartes-i filozófia szellemében újragondolt reneszánsz Arisztotelész-kép¹⁰ nyomán elutasította a késő barokk deheroizált, öncélúan idillikus pásztori mesevilágát (Tassót, Guarinót), valamint a burjánzó fantázia- és formavilágot, követendő célként a költői igazságon keresztül a történelmi és természeti igazságig és a teljes önismeretig eljutó hasznos gyönyörködtetés gondolatát, valamint a „dolgok és nem szavak költészetének” programját fogalmazta meg.¹¹ Elvei szerint a tragédiaköltő módszere a valószerűségen, a ráción, a pontos szabályokon, a közérthetőségen, a világosságon és szerkezeti áttekinthetőségen, a forma fegyelmén, továbbá az imitáció, a klasszikus példák követésének elvén; másrészt egy ösztönös, belülről vezérelt realitás követésén nyugszik.

Metastasióra hatott a Gregorio Caloprese-féle descartes-i testi és szellemi szubsztancia dualizmusára épülő szubjektum-elképzelés, ahol indíttatást kapott kritikusi vénája, mely érzékenyen és kifinomultan tanította meg az érzelmek festésére. Calopresétől tanulta meg, hogyan ábrázolja „a féltékeny kétségbeesés születését egy szerelmes szívben, az ellentétet kötelesség és érzelmek között, vagy azt, miként rejtőzik ez utóbbi az ész rétegei alá, hogy aztán felülkerekedhessék rajta” – írja Elena Sala Di Felice.¹² Ennek a módszernek köszönhetően tudta életszerűen festeni a szereplők érzelmi világát, azzal öszszehangolni a hősök tetteit. Metastasio sikerének egyik titka, hogy a testi és lelki állapotok tudatos megfeleltetése az ésszerűség és az érzelmi hitelesség eszközévé vált kezében.

9 PÁL 1988, 41.

10 BRUSCAGLI 1988, 100.

11 SÁRKÖZY 1988, 65.

12 SALA DI FELICE 1965, 15–16.

Neveltetése és előtanulmányai célirányosan a tragédiaírára készítették fel. A tanulmányok első eredménye a tizennégy évesen, 1712-ben írt *Giustino* című tragédia, melynek témaválasztásában, stílusában, mondanivalójában Gravina esztétikáját valósította meg. „Egy cseppet sem volt rosszabb az antik tragédiák tömérdek utánzatainál, melyek akkoriban elárasztották az olasz könyvpiacot”¹³ – írja Radó Antal. A Justinianus császár unokájáról szóló történethez a témát a Gravina által csodált Trissino *Italia liberata dai Goti* (A gótoktól megszabadított Itália) című darabjából vette, de követnie kellett a trissinói beszédstílust és a hendecasillabusokat. A mű egyes részeiben viszont, ahol a tragikus stílus pompáját és dagályosságát sikerült a szerényebb társalgási tónus felé hajlítani, határozott eredetiség csillant. Fölfedezte a rövid verssorok könnyed ritmusát, mellyel a kórusokat szólaltatta meg. Ezek a jövőbeli áriáinak előképei.

E korai tanulmányainak idején elsajátított tragédiai hagyománnyal és jellemábrázolással újíttotta meg Metastasio műfajreformja során a 18. század eleji válságban lévő operai műfajt.

E reform a kulcsa: a megerősített recitativo. A mondanivalót hordozó magas színvonalú, irodalmi nyelven megszólaló dialógus, melyben megfogalmazódott a konfliktus, kibomlott az akció, amely cselekvéssorozattá állt össze, ahol a jellemek közötti viszonyok elmozdulhattak. A prózai dramaturgia drámaiságát építette vissza a párbeszédekkel.

A kettős pillérű műfaj nehézsége viszont neki is számolni kellett, hogy a dialógus a zeneszerző számára sovány alapanyag, zeneileg érdektelen, főleg ha a korszak *verosimile* esztétikájának megfelelő, az élő beszédhez minél jobban hasonlítani akaró *recitativo secco*t tekintjük. A zeneszerzőnek ária kell, ahol akár egy-két ismétlődő verssorral is csodákat tud tenni a ritmus és dallam alkotta akusztikus élménnyel. Nem a verbális vagy informatív érték számít, hanem a szavakon túli, mély emberi lényeg kifejezése.

A zenés dramaturgia nagy paradoxonja, hogy az áriák, ezek a zenei monológok, ezek az érzelmi reflexiók lelassítják vagy akár meg is állítják a cselekményt. A zenei struktúra tehát a „cselekménygátló” áriákból épül fel. Bár akciógátlók, de nem drámaiatlanok! Az absztrakt zene – jellegéből adódóan – ellentmond a térben és időben nagyon is konkrét színpadi és drámai műfaj követelményeinek. A zenés dramaturgia kulcsa a recitativók és az áriák aránya és összekapcsolásuk mikéntje.

13 RADÓ 1896, 92.

Metastasióknak is a recitativók és áriák dramaturgiailag indokolt összekapcsolását kellett megoldania. Megerősített recitativói drámai jelenetté, jelenetei pedig önmagában is megálló drámai kompozícióvá szerveződnek. Közben úgy építi fel párbeszédes egységeit, hogy azok természetes módon egy önreflexív részbe futnak ki. „A viszonyváltozás mozgó rendszerét úgy kellett felépítenie, hogy a cselekményfékező áriáknak meglegyen a helyük, de ne tegyék mozgásképtelenné az akciót.”¹⁴ A recitativo tragédiaírói vénával felépített részben csapnak össze az ellenfelek, derülnek ki a titkok, találnak egymásra a szerelmesek, az áriában pedig a jelenet lecsengéseként örömről, vágyakról, fájdalomról vagy félelemről szólnak. A cselekmény itt sem halad tovább az áriákkal, de a megállás lélektanilag indokolt, s a zene által dimenziót váltott kifejezésben újabb hatás születik.

Ez az új drámatípus új elnevezést kapott, mely a görög *melosz* 'dal, zene' és a *drama* 'cselekvés' szavak összetételéből jött létre. Az új elnevezés az új műfaj önállóságát, a barokk *cattivo gusto* zenés színpadától való elhatárolódását és klasszikus eredetét fejezte ki.¹⁵ A 18. században melodrámán a metastasiói zenés színpadi műfajt értjük.

A magyarországi Metastasio-recepciók

Metastasio életműve bár teljes egészében olasz nyelvű és az itáliai irodalom, az ún. settecento minore szerves része, Itálián kívül született. Az udvari kultúra utolsó virágkorának ikonikus alkotója, a 18. században „Sofocle italo”-nak nevezett költő és drámaíró, e leköszönő korszak modell értékű életműve a bécsi császári udvar megrendelésére készült.

E földrajzi közelség, politikai és kulturális összekötöttség tette lehetővé, hogy a poeta cesareo művészete eljusson Magyarországra is. A korszak magyar értelmiségének szűk elitje itáliai és bécsi tanulmányúttjai és kapcsolatai révén ismerkedett meg az életművel,¹⁶ de az 1740-es évektől kezdve több magyarországi értelmiségi réteghez is eljutott a metastasiói művészet egy-egy rétege.

14 BAGOSSY 2011, 51.

15 A melodráma elnevezés mögött koronként és irodalmanként más-más tartalmat találunk. Vö. BAGOSSY 2011, 19–20.

16 Jóllehet, az Itáliában tanuló, jórészt Árkádia-tag világi és egyházi értelmiségiek számszerűen kevesen voltak (Faludi Ferenc, Patachich Ádám, Gánóczy Antal, Kreskay Imre, Hannulik János), a korai Metastasio-hatás közvetítésében mégis meghatározó szerepük volt: közülük kerültek ki az első hazai fordítók. Az udvarivá váló magyar arisztokráciához, a középnemesi hivatalnokréteghez illetve a testőrírókhoz (Amadé László, Szilágyi Sámuel) is eljutott, akik mind bejáratosak voltak az udvar Metastasio-előadásaira.

A hazai Metastasio-recepció két szemlélet mentén vázolható fel aszerint, hogy a megrendelő közeg milyen elvárásokat támaszt, és milyen színházi infrastruktúrával rendelkezik. Mivel az első évtizedek során Metastasio drámai műveinek magyarországi átvétele legtöbbször az előadás szándékával történt, így a szövegekhez való viszonyulást elsősorban a játékkalkalom, az előadás célja, közönsége, elvárásai és a technikai lehetőségek befolyásolták.

Eszerint beszélhetünk egyrészt a *zenés* színházi átvételről, másrészt egy többszörös dramaturgiai és szöveg-transzformációt eredményező *prózai* színházi befogadásról.

Az első módozatot a hazai udvari kultúra alakította ki, mely jellegét tekintve nem különbözött a bécsi megrendelői közegtől, legfeljebb szűkösebb anyagi lehetőségeiben és közönségének összetételében. Itt a metastasioi művészet eredeti viszonyai között maradvá megőrizte annak funkcióját és jellegét: a művek kisebb változtatásokat érintő színpadi adaptáció után zenés előadásban és leginkább olasz nyelven kerültek színpadra. Az első magyarországi bemutatók (1741, Pozsony) még a császári udvar importcikkei voltak. Később koncerttermekben csendült fel egy-egy Metastasio-ária, az 1760-as évektől érkeztek az első teljes művek olasz vándor operatársulatok műsorán, majd 1765 és 1769 között Patachich Ádám püspök latin árkádikus operaszínházában határozta meg a műsor jellegét, s végül az 1770-es évektől a legjelentősebb hazai kastélyszínházban, Eszterházában is a repertoár része lett.¹⁷

Az Esterházy Pál Antal librettógyűjteményében¹⁸ számszerűen is jelentős Metastasio-szövegeknyvhöz képest az eszterházi és kismartoni operaszínházak műsorrendjében viszonylag kevés Metastasio-előadást¹⁹ találunk: a báboperai repertoárból a *Dido* és a *Demophon* címek tűnnek fel, a nagyszínházi kompozíciók között pedig 1779-ben a *L'isola disabitata* Haydn, 1784-ben a *Didone abbandonata* Giuseppe Sarti és 1787-ben az *Alessandro nell'Indie* Francesco Bianchi zenéjével.

A Haydn-opera ősbemutató volt, igaz, a nagyszínház leégése miatt szerény körülmények között zajlott.²⁰ A bevett gyakorlatnak megfelelően a bemutató évében a szövegeknyv is megjelent nyomtatásban.²¹ A '80-as évek bővülő

17 Vö. BAGOSSI 2011, 117–146.

18 HARICH 1959.

19 Vö. BAGOSSI 2011, 134–143.

20 HORÁNYI 1959, 126, 130.

21 *L'isola disabitata. Azione teatrale in due parti per musica del celebre signor abbate Pietro Metastasio poeta cesareo da rappresentarsi in occasione del gloriosissimo nome di S. A. il Principe Nicolò Esterházi di Galantha. L'anno 1779. Oedenburgo, nella stamperia di Giuseppe Siess.*

repertoárját már ősbemutatókkal nem lehetett ellátni, így a következő két Metastasio-szövegkönyvet partitúrával együtt szerezték be: Giuseppe Sarti a *Didone abbandonata*hoz írt zenéje 1762-ben Koppenhágában csendült föl először; Francesco Bianchi az *Alessandro nell'Indie* című darabhoz írt muzsikája pedig egy velencei színház számára született 1785-ben, két évvel az eszterházai előadás előtt.²² Természetesen a partitúrával vett librettókat némileg adaptálni kellett a helyi előadás viszonyaihoz, maga Haydn is többször belejavított a kapott zenei anyagokba. E változtatásokat a helyi szövegkönyvkiadásokban is tetten érjük.²³

A kismartoni korszakból két esetben azonosítható Metastasio-mű: 1806-ban Johann Nepomuk Hummel muzsikájával mutatták be az *Endimione e Diana* című művet,²⁴ s a következő évben egy díszletterv tanúsága szerint színpadra került a *La clemenza di Tito* Mozart zenéjével.²⁵

Látható, hogy Metastasio művei a hazai kastélyokban minden esetben operaszínpadi produkciók voltak, a zenés előadásokhoz szükséges nagy infrastrukturális háttérigénnyel és szakmai felkészültséggel (hivatásos előadók, látványos kiállítás). Ugyanakkor a hazai Metastasio-hatás közvetítésében a kastélyszínházak zárt szigetként működtek, az ott jelenlévő ízlés nem volt hatással sem a velük párhuzamosan működő iskolai, sem az éppen szerveződő polgári színpadokra.

22 HORÁNYI 1959, 230. *Tutte le opere*, I, 1443.

23 *La Didone abbandonata. Dramma per musica del celebre sig. Abbate, Metastasio, Pietro da rappresentarsi nel teatro di S. A. sig. Principe regnante Nicolo Esterhazi de Galantha. L'anno 1784. Oedenburgo, Gius. Siess.*

Alessandro nell'Indie. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di S. A. il Sig. Principe regnante Nicolo Esterhási de Galantha. L'anno 1787. Vienna, Presso Franc. Antonio Kroyss

24 *Endimione e Diana. Cantata per cinque voci, per festeggiar le felicissime nozze di Sua Altezza Il signor Principe Maurizio Lichtenstein etc. etc. Con Sua Altezza La Signora Principessa Leopoldine Esterházy. Posta in musica dal Sig.re Hummel, e dedicata al sublime merito di Sua Altezza Il signor Principe Nicolo Esterhazy etc. etc. dall'ossequiosissimo suo servitore Lodovico Brizzi. 1806. Kolofon: Presso Mattia Andrea Schmidt. Vö. HORÁNYI 1959, 238, 186.*

25 HORÁNYI 1959, 190.; Vö. HORÁNYI 1957, 478.; VAVRINECZ 1982, 248.

Melodramák prózai előadásban

A metastasioi művészet sajátos recepcióját látjuk az udvari környezeten kívüli kulturális közegekben: elsőként az iskolai színjátszásban, majd pedig az erre számos ponton ráépülő és módszereit folytató induló polgári színházban. Ezek a közegek a melodramai műfajt két alapvető ponton módosították: egyrészt nem olasz versben, hanem eleinte latin, majd magyar *prózában* szóltatták meg, másrészt nem zenével, hanem *prózában* állították színpadra. *Prózai* – kétszeresen is – alapszöveggként, drámaként kezelték a zenés színpadi szövegkönyveket. Sem a megelőző században, sem a későbbi időszakban nem találkozunk effajta jelenséggel, mert a zenés művek szövegkönyvei nem állnak meg önmagukban. Ezt a drasztikus adaptálást, e „kivonatolást” Metastasio melodramáinak korábban említett, a megerősített recitativókra építő dramaturgiája tette lehetővé.

Az iskolai színjátszás nagyon hamar reagált a bécsi udvari színházi élet jelenségeire. Metastasio 1730-ban került Bécsbe, az 1740-es években megszűntek az életmű legjobb darabjai, melyek az 1750-es évekre már szinte kivétel nélkül olvashatók voltak az iskoladramák gyűjteményeiben. Számszerűsítve harminchárom Metastasio-mű került át a hazai iskolai – elsősorban jezsuita, szórványosan cisztercita, piarista és pálos – közegbe: tizenhárom *melodráma*, négy *azione sacra* és két *azione teatrale*.²⁶

Az amatőr iskolai színjátszás nem tudott operai szintű előadásokat kiállítani: sem a zenekari háttér, sem az előadói háttér (kasztrált énekesek), sem megfelelő színpadtechnika nem állt rendelkezésre. Annak ellenére, hogy az iskolákban élénk zenei élet zajlott,²⁷ és az iskolai előadásokon is rendszeresen felcsendültek zenés betétdalok, vagy az előadás vonzerejét növelendő aláfestő zene kísérte a játékot. Természetesen ezen esetekben sem zenés dramaturgiáról, sem operai előadásról nem beszélhetünk.

Van viszont egy kivételes adatunk arra, hogy ha megvoltak a feltételek, iskolai színházi körülmények között is született zenés színházi produkció: 1782-ben a római Collegium Germanicum-Hungaricumban színpadra került a *Giuseppe riconosciuto* előadása, melynek emlékét az Antonio Fontemaggi karmester (maestro di cappella romana) által írt libretto őrizte meg, tehát eredeti formájú, zenés előadás volt.²⁸

26 A Metastasio-feldolgozások jelenlétét ZAMBRA Alajos (1919), a tartalom prioritására koncentráló átdolgozások jellegzetességeit SZAUDER József (1977) kutatásai érintették.

27 SZABOLCSI 1929/III–IV, 81–181.; DOBSZAY 1984, 220–225.; SZABOLCSI 1979, 46–54.

28 VAVRINECZ 1982, 253.

A római elit intézményben meglévő színházi feltételek a hazai iskolákban nyilvánvalóan nem álltak rendelkezésre, így a mintául szolgáló eredetiktől létrehozták a saját színpadra adaptált szövegváltozatukat.

Az iskolai színjátszás gyakorlata beépült a nevelési programba és a tanév rendjébe: a rendszeres előadások sok darabot igényeltek a drámaíró-tanároktól, akik meghatározott didaktikai célhoz keresték a drámai alapanyagot és a szövegeket. A Metastasio-darabok ideális tematikájúak voltak:

„az antik történelmi illetve mitológiai témákba beépített hazafias, vallásos és hagyományosan nemesi erkölcsi tanítások a jó dramaturgiájú, mozgalmas vagy érzelmekre ható jelenetek egyszerre feleltek meg a nevelési céloknak, és voltak jól alkalmazhatók a színházzal tanító pedagógiai módszertan számára.”²⁹

E didaktikai cél formálta át az anyagot.

A metastasioi alkotásokból csak a témára és a színpadi viszonyrendszerre volt szükség, amit kivétel nélkül hűen követtek az 1750-es évek latin átdolgozásai. A mű tartalmát átvették, bár a női szereplők sokszor férfivá vagy testvérré alakultak, a szerelmekből pedig többször barátságok lettek. A formát nem tartották meg a tanár írók, így az átvett tartalom sajátos – iskoladramái – formát kapott: a párbeszédese részeket latin prózába írták át. A zenei dramaturgia csomópontjait, az áriákat, a duetteket és a kórusbetéteket zene híján legtöbbször kihúzták.

Szemléletesen példázza a jelenséget Metastasio egyik legnagyobb remekének, a 18. század egyik legkedveltebb művének az átalakulása: az 1733-ban született „isteni” *Olimpiade*.

Két szerelmes párból, egy becsületbeli barátságból s apa és fia találkozásából Metastasio többszörös viszonyrendszert állít föl.³⁰ A görög történelmi és királyi udvari dekorációban a hősök önként vállalt döntéseikkel, vágyaikkal

29 BAGOSI 2011, 114.

30 Egy ifjú (Licida) szerelmi bánatában jelentkezik az olimpiára, ahol a díj a király leánya (Aristea), akibe – egy pillanat alatt feledve régi szerelmét (Argene) – beleszeret. Mivel járatlan az atlétikában, maga helyett egy ifjú lekötöztetettjét (Megacle) nevezi be, akinek hajdan megmentette az életét. Az olimpikon ifjú hálája és barátsága jeléül vállalja a versenyt nem tudva, hogy saját szerelme (Aristea) a fődíj, akit tulajdonképpen barátjának nyer el. Az elfeledett régi szerető lány (Argene) megtudja a személycserét, beárulja a királynál (Clistene), aki elfogadja az álgyőztest, de mivel az találkozásukkor rátámad, abban a hiszemben, hogy olimpikon barátja meghalt, a király börtönbe veti, s ki akarja végeztetni. Ám kiderül, hogy az az ő fia, akit azért üzött el, mert azt a jóslatot kapta, hogy életére tör.

és lelkiismeretükkel kerülnek konfliktusba. Az ún. *melodramma sentimentale* központjában a barátság, az adott szó, az önfeláldozás, a hűséges szerelem és a féltékenység áll. Több kritikus az életmű egyik, ha nem a legsikerültebb darabjának tartja.

„Az *Olimpiade* – írja Giulio Natali – Metastasio talán legkiválóbb melodráma: intrikus dráma; a görög tragédia, a lovagi költészet, a pásztori idill elemeiből díszíti fel magát, egyedi és zárt cselekménye minden unalmas epizód nélkül, három felvonása az események három csomópontjának felel meg, a tökéletességet érinti.”³¹ Felismerések és fordulatok mozgatják a dramaturgiai gépezetet. „Az *Olimpiade* minden bizonnyal a metastasioi kitartó előrelépés, a technikai fejlődés, a nyelvi kimunkáltság, a magasztos érzelmek és a szituációk árnyalásának legérettebb és legtökéletesebb gyümölcse” – írta Walter Binni.³² Így vélték ezt a korabeli zeneszerzők is, akik közül mintegy hatvanan zenésítették meg a darabot közel száz éven keresztül.³³

A jezsuita Bartakovics-gyűjtemény – a Metastasio-darabok legkorábbi magyarországi jelenlétének egyik legjelentősebb dokumentuma – első kötetében tartalmazza a mű latin fordítását. Az *Olympias (I. 167r-177r)* a jezsuita „dramaturgia” fordító-átdolgozója feltüntette a forrást és a változtatásokat

31 NATALI 1973, 140.

32 BINNI 1963, 370.

33 A. Caldara (Bécs, 1733), A. Vivaldi (Velence, 1743), G. B. Pergolesi (Róma, 1735), G. F. Brivio (Torinó, 1737), G. M. Orlandini (Firenze), L. Leo (Nápoly, 1737), D. Alberti (Madrid, 1737), E. L. Duni (1741), G. Scarlatti (Lucca, 1745), I. Fiorillo (Velence, 1745), F. Corradini (Madrid, 1747, [*A leghősiesebb barátság és a legigazabb szerelem* címmel *La más heroica amistad y el amor más verdadero*], G. Scolari (Velence, 1747), B. Galuppi (Milánó, 1747), G. C. Wagenseil (Bécs, 1749), G. B. Lampugnani (1750 körül), G. Latilla (Velence, 1752), N. Logroscino (Róma, 1753), D. Perez (Lisszabon, 1754), J. A. Hasse (Drezda, 1756), T. Traetta (Verona, 1758), C. Monza (Milánó, 1758), G. Sarti (Firenze, 1758), G. Sciroli (Velence, 1760), N. Piccini (Róma, 1761, felújították Nápolyban, 1771), N. Jommelli (Stuttgart, 1761), V. Manfredini (Moszkva, 1762), A. Sacchini (Padova, 1763), P. Guglielmi (Nápoly, 1763; Velence, 1766 – az első felvonás Guglielmi, a második A. G. Pampani, a harmadik G. Brusa zenéjével csendült fel), A. Bernasconi (München, 1764), F. L. Gassmann (Bécs, 1764), F. Bertoni (Velence, 1765), T. A. Arne (London, 1765, felújítva Nápoly, 1787), P. Cafaro (Nápoly, 1769), J. C. Bach (Bécs, 1769), P. Anfossi (Velence, 1774), A. Rossetti (Milánó, 1777), G. Mysliweczek (Róma, 1778), G. Andreozzi (Livorno, 1780), F. Bianchi (Milánó, 1781), L. Gatti (Mantova, 1781), G. G. Schwanberg (Brunswick, 1782), D. Cimarosa (Vicenza, 1784), G. B. Borghi (Modena, 1784), G. Paisiello (Nápoly, 1786), A. Prati (Nápoly, 1786), A. Minola (Róma, 1788), V. Federici (Torino, 1790), G. F. Reichardt (Berlin, 1791), A. Tarchi (Róma, 1792), M. Perrino (Nápoly, 1795), M. Ardit (Nápoly, 1800), G. Donizzetti (befejezetlen, 1817), C. Conti (Nápoly, 1829), Beethoven az I. felvonás 4. jelenetének első részét (*Oh care selve*) zenésítette meg (op. 267 B, 1794).

is.³⁴ A jezsuita mesterre az olasz eredeti formai tökélye nyilvánvalóan nem, kizárólag a mű morális tanítása hatott. Ennek megfelelően a recitativo-ária kettős pillérre épülő vázból a drámai alapot adó *recitativo*ra volt szüksége: a recitativók mondatait pontosan átemelte, a megszólalások sorrendjét hűen követte nyilvánvalóan azért, hogy a gondolatmenet, a szereplők közötti viszonyok, a helyzetek pontosan megmaradjanak.

Ám az eredeti Metastasio-recitativók maguk is akusztikai bravúrok. Azért rajongtak értük a korabeli zeneszerzők, mert Metastasio már prózában is nyelvzenét és szövegritmust kínált nekik. A sorok száma, a szótagszámuk, még az egyes szereplők bekapcsolódása a párbeszédbe is mind kiszámított ritmusra épülnek. A zeneszerző az olasz nyelv ritmusára építve elsősorban hangokat jelölt. Vivaldi az Olimpiadéhoz készült partitúrájában³⁵ is látható (II. felv. 7. jelenet), hogy a ritmust, a tempót, a hangsúlyokat a nyelv ritmikája, a metastasioi prozódia adja.



34 NB. in Metastasio sunt etiam chori: Pastorum, et Nympharum, Athletarum, Sacerdotum, qui hic ommissi sunt, uti et alia nonnulla mutata – OSZK Quart. Lat. 693, 177v

35 Antonio Vivaldi 1743-ban készült partitúrájának részlete. Forrás: http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3ABNU_20747&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU (2016. 10. 28) Pag.0081V és Pag.0082R

A latin prózai fordítás minderről lemond, nem is igen tud róla, s így nem is szándékszik visszaadni az olasz nyelvzene eredeti lüktetését, a sorok feszességét, a pergő szóváltások ritmusát:

Olimpiade:

ARISTEA

(Che gioia!)

MEGACLE

(Che martir!)

LYCIDA

(Che giorno eterno!)

CLISTENE

E voi? Tacete? Onde il silenzio?

MEGACLE

(Oh Dio!

Come comincerò?)

ARISTEA

Ma ... 1

Olympias:

ARISTEA

(o Dei! Quantam pene emotior.)

MEGACLES

(o dolor!)

LYCIDAS

Ultimus hic dies aeternus sit mihi!

CLISTENES

Sed tacito vos video defixos silentio. Qui id sei est? Aut unde hic, qui elinguis vos reddis, stupor?

MEGACLES

(Numina! Quod ego loquendi faciam?)

ARISTEA

Ignosce Genitor! Loqui -- --2

Nincs szüksége a ritmus ilyen feszítettségére, csak a gondolat átültetésére koncentrál, s arra, hogy prózában jól mondható és első hallásra – egy előadás során – befogadható legyen.

Az ária átültetése összetettebb dramaturgiai és fordítói munkát jelentett volna, de mivel a reflektáló, összegző monológok nem informatívak, hanem intuitívak, és zene hiányában teljesen funkciótlanokká, didaktikus önismétlésekké válnak, a fordító-átdolgozó paptanár vagy kihúzta őket, vagy ahol az erkölcsi ráerősítést szükségesnek érezte, dialógot írt belőlük. A kivonatolás és a jelenetszaporítás nagyon gyakran használt módszerek voltak az iskolaszínpadi átdolgozásoknál, de megbontották az eredeti melodráma fogaske-rékszerű dramaturgiai szerkezetét. Tartalmilag ugyan alig változott az Olimpiade, de a metastasiói nyelvi és zenei finomságok, a recitativo-ária harmonikus összekapcsolása, az eredeti mű igazi szépsége elveszett.

36 *Tutte le opere*, I, 605.

37 OSZK Quart. Lat. 693, 177r

Az *Olympias* iskolaszínpadi átiratának színvonala az 1750-es évek többi szövegéhez hasonló, de hazai iskolaszínpadi előadásáról nem tudunk. Nyilvánvalóan nem a szöveg színvonala, hanem a központi szerelmi szál miatt minősült előadásra alkalmatlannak. Épp az eredeti nagy erénye, a líraiság tette nehezen bemutathatóvá. Az Európában nagy színpadi karriert befutott remekmű majd csak Döme Károly 1815-ös kötetében tűnik föl (*Az Olimpiai bajban a hív barát*) legközelebb Magyarországon, és színpadot sohasem kap. Milyen sajnálatos, hogy Csokonai kezébe nem jutott el ez a szöveg!

Metastasio pályáján az 1730-as évek szentimentális melodramái után az ún. hősi melodramák következtek. Ezek a művek dramaturgiailag új korszakot jelentettek e pályaszakaszon belül. 1733 után Metastasio tudatosan távolodott el a mitológiai, az antik mesés témáktól, már nem „álmokat és meséket” akart költeni, ahogy ezt egyik szonettjében megfogalmazta, hanem a hatalmat gyakorlók népek és tömegek sorsát befolyásoló döntéseiről, a felelősségük terhéről, a magánemberi érzések feláldozásának fájdalmáról kívánt szólni. A „hősi” melodramák központi figurái belső, morális parancsnak engedelmeskedő, elhivatott vezetők. Rajtuk keresztül Metastasio követendő példaként erkölcsi tartást, nem-meghasonlást, kitartást mutat fel fiatal hercegi közönségének. De míg didaktikailag kifogástalanná csiszolja hőseit, s e mondanivaló szolgálatába állítja az „egész drámai szerkesztést, kihál a melodramákból a metastasioi lényeg: a muzikális költőiség.”³⁸

A hősi melodramákban a hajdani tragédiaíró Metastasio dramaturgiai képességei csillantak meg: a szituációépítő és pszichológiai csomópontszerkesztő képessége, bár lélekelemző mélységében és költőiségében színtelenebb kivitelben. Ez magyarázza, hogy például az *Attilio Regolo* iránt csupán négy zeneszerző mutatott érdeklődést.³⁹ Ez a korábbi 50-70 megzenésítéshez képes nagyon alacsony szám, s mutatja a hangsúlyok eltolódását.

Nagy hazai színpadi karriert épp ezek, az ún. hősi melodramák futottak be: a *La clemenza di Tito* (1734), a *Themistocle* (1736) és az *Attilio Regolo* (1740).

A hazai iskolai színpadokon az antik hősiesség, a görög-római köztársasági és császári politikai mintaerkölcs, valamint a klasszikus tragédia hagyomány kötelesség-erkölcs dilemmájához közeledő tisztán közéleti téma minden didaktikai célt kielégített. Ráadásul már az eredetiben is háttérbe szoruló szerelmi szál és líraiság dramaturgiailag is közelített az itthoni színpadi igényekhez.

38 BAGOSSY 2011, 44.

39 Johann Adolph Hasse (Drezda, 1750), Nicola Jommelli (Róma, 1753), Carlo Monza (München, 1777, de a bemutató meghíúsult a választófejedelem halála miatt), Luigi Guido Beltrami (Verona, 1797)

A hazai Metastasio-befogadás első (1740-1750) nagy fordítói lendületének eredményeit a színpadi gyakorlat szelektálta, s a nagy győztesek Titus, Regulus és Themisztoklész története számos esetben került színpadra. A színpadi gyakorlatban is használt latin szövegekből születtek az első magyar nyelvű átültetések is: Lestyán Mózes: *Attilius Regulus*, a gyulafehérvári névtelen: *Titus kegyelmessége*. A nyelvváltás eleinte nem jelentett fordítói-dramaturgiai váltást: az első magyar szövegek latinokhoz hasonló módon a jelenetek és a megszólalások sorrendjét pontosan követik, bár a dialógokat nagy szabadsággal bővítik ki.

Az 1760-as és 1770-es évektől új szemlélet, új fordítói magatartás és a megvalósítás minőségében lassú változás volt megfigyelhető. A recitativók nyelvi terjengőssége mérséklődött, feszebbekké váltak a sorok (Illei János *Titusnak kegyelmessége*), majd megjelent a metastasiói poézis kezdeti recepciója: *A sinai hős* ismeretlen fordítója meghagyta vagy kipótolta az áriákat. Önálló dramaturgiai megoldásokat tartalmazó átdolgozás is született: Benyák Bernát: *Joás, Judaeának királja*.

Az iskoladramái és az 1770-es években induló új irodalmi gondolkodás közötti átmenet folyamatosságát a Kreskay Imre-féle Metastasio-fordítások jelentik. Metastasio életműve tematikailag már fél évszázada kínálta a hazafias és erkölcsi darabokat, amikor Kreskaynak köszönhetően az olasz Szophoklész művészetének új tartaléka nyílt meg. Kreskay az iskoladramái hagyomány talajáról induló és a költőiség felé tartó fordítói munkássága elsőként mutatta fel a Metastasio-művek könnyed muzikalitását, rokokó formáit, s e műveket mint az árkádiai poézis formai iskoláját láttatta magyarul.

Az iskoladramái Metastasio-recepció sok elemét őrizte meg a polgári drámairodalom. A színháztól független, irodalmi mozgalomként induló tragédiafordítók részben folytatták a hősies tematika prioritása alapján álló válogatást az életműből, másrészt viszont a szentimentalizmus és a felvilágosodás előretörése új műveket válogatott be, és a régieknek is új értelmezéseket adott.

Az 1790-es évtizedben három viszonyulási forma vázolható fel. A Kreskayval meginduló, ha nem is szoros, de mindenképpen pontos fordítás, amely figyel a szöveg poétikai megoldásaira is, jelentette a középutat (báró Rudnyánszky Karolina: *A' pusztá sziget*, Egerváry Ignác: *Artaxerxes*, Berzeviczy Pál: *Alcides válasz-úton*).

A másik két módozat a két pillérű műfaj egy-egy alapelemére koncentrált: egyrészt kizárólag a szöveg lírai erejét, az árkádiai *musica* és *forma* harmóniáját (Csokonai: *Didone abbandonata*, *Achille in Sciro*, *Galatea*,

Angelica, Il re pastore, Endimione), másrészt kizárólag az eszmei mondanivalót hordozó drámai struktúrát kereste a melodramákban (Kazinczy: *A' Títus' Kegyelmeisége, Themistoclesz*).

Csokonait a szöveg muzikalitása, a metastasiói rokokó költészet fogta meg. Látható, ahogy fordítói figyelme egyre inkább a kis lírai kompozíciók, az áriaszövegek felé fordult, s elhagyta a recitativót.

Mind Metastasio, mind Csokonai műveire prózai darabokként tekintünk, pedig inkább dalszövegek. Metastasio nem írt meglévő dallamra szöveget, de zongora mellett dolgozott, s azonnal ellenőrizte a sorok a zeneiségét. Csak olyan szavakból állította össze áriáit, melyek muzikálisak, még a kötőszókat is megválogatta, mint *in vano, pur troppo, mai più, forse, chi sa, e se*. Szelektált, s – csupán 40 ezres – szókincsének szűkösségét fel is rótták neki kritikusai. Csokonai is játszott hangszeren – klavíron és tilinkón⁴⁰ –, komponált is dallamokat. Mivel a dallam széles tömegekhez jutatta el a gondolatot, hol kész dallamra írt szöveget (pl. *A Reményhez* a sperontizmus korabeli divatjának megfelelően),⁴¹ hol verséhez született a dallam.

Az olasz nyelv muzikalitását egyedülálló módon kihasználó metastasiói rokokó líra; a magánhangzókra végződő, jól énekelhető szavak ritmusa és dallama lenyűgözte Csokonait, felismerve e költészet szépségét. Vonzó kihívás volt számára magyarul is megszólaltatni ezt a formai és ritmikai bravúrt.

Csokonai színházi tapasztalatok híján nem juthatott el a zenés dramaturgiáig, elsősorban a poétikai megújulás forrása volt számára a melodráma. Abban, hogy e poétikai iskolában Metastasiót választotta mesteréül talán az is közrejátszott, hogy „mindketten ugyanazon két műnem között egyensúlyoztak: egyikük lírai darabokat is író drámaíró, másikuk drámai darabokkal is próbálkozó költő.”⁴²

Kazinczy a Metastasio-életműből a tragédiaprogramjához keresett működő, színpadképes darabokat. Három alkotást talált fordításra érdemesnek: *La clemenza di Tito, Attilio Regolo, Temistocle*. Épp azt a három heroikus melodramát, melynek nagy előélete volt már Magyarországon. A színház mint a köz és a nemzet erkölcsi, nyelvi és ízlésnevelését felvállaló intézmény programjába e három téma illett bele leginkább, hiszen Kazinczy darabválasztásában is a politikai és erkölcsi tematika jutott érvényre, az ideális uralkodó, a felvilágosult uralkodás problémaköre, a szenvedély és kötelesség kérdése.

40 SZILÁGYI 1973, 45.

41 SONKOLY 1973, 88.

42 BAGOSSY 2011, 192.

Hiába érkeztek meg német színpadi közvetítéssel a zenés Metastasio-előadások, hiába váltak egyre inkább Kazinczy számára is nyilvánvalóvá a metastasiói költészet értékei, a magyar színpadnak prózai drámaszövegekre volt szüksége. Kazinczy formakereső és ízlésnevelő szándéka és a szoros fordítás mellett tett hite ellenére a metastasiói muzikalitást nem kívánta átültetni anyanyelvre, elsősorban a „színpadképes drámait” kereste a melodramákban, így csak a recitativók prózai áttételére törekedett.

A zene előadásból való kiiktatása az iskoladramáknál látott dramaturgiai megoldásokat igényelte: a prózai előadásokra szánt drámaszövegben nem hagyhatta meg az áriákat vagy a duetteket. A kiállítások redukálásától dramaturgiailag feszesebbé, drámaibbá vált a textus, és folyamatosabb lett a cselekmény, de felszínre jöttek a heroikus melodramák egyéb hiányosságai: a hősök pszichológiai sablonossága és felszínessége. Az érzelmek kiszorításával Titus és Themisztoklész makulátlan alakja sematikussá vált, a dagályos, szikár erkölcsi absztrakció pedig nem találkozott a közönség igényével. A *Regolo* kapcsán ezzel magának Metastasióknak is szembe kellett néznie, amikor a tragédia felé kívánt fordulni.

A tragédiakoncepciók és a közönségigény, az irodalmári színház elképzelés és a gyakorlat közötti szakadék az induló hivatásos színjátszással mutatkozott meg. Ami Itáliában a 18. század elején zajlott le, az nálunk a század végén.

„Gian Vincenzo Gravina tragédiaprogramja éppoly elvi-elméleti, klasszicista esztétizáló program volt, mint Bessenyeié vagy Kazinczyé. A színházban mindannyian a nemzet- és ízlésnevelés nagy lehetőségét látták, de nem számoltak a közönség igényével, annak műveltségi szintjével és a szórakozni vágyással, mely az elméletben tiszta tragédiai műfaj gyakorlati „deformálásához” vezetett. A Gravina-féle tragédiaprogram kudarca a Metastasio-féle melodráma, ahogy a magyarországi tragédiaprogram kudarca a magyar szomorújáték lett.”⁴³

Kazinczy a mondanivalóért háttérbe tolta az érzelmi finomságokat, a pszichológiai árnyalatokat, pedig erre az 1790-es években már nagy közönségigény lett volna. A *Titust* itthon, Mozart zenéjének köszönhetően, német színpadon, több mint elismerően fogadta a közönség, de az 1795-ös prózai *Titust* már nem.

43 BAGOSSY 2011, 257–258.

A melodráma nem libretto

1799-ben Nápolyban a Pathenopéi Köztársaság ideje alatt a *Catone in Utica* című darab prózában, tragédiaként került színpadra Alfieri zsarnokellenes műveivel együtt.⁴⁴ Tehát Metastasio-darab prózai előadására nem csak a fejletlen színházi körülmények miatti kényszerből és nem csak magyar színpadon került sor. A tragédiai problémafelvetés, a megerősített metastasiói recitativók, a valós kommunikációra épülő párbeszéd, a viszonyváltozások tették lehetővé a zenés mű prózaivá redukálását. Metastasio műveiből azért lehetséges a zenei pillér kivétele, mert a drámai váz erős. A 18. századi gyakorlatnak megfelelően Metastasio zeneszerzői „nyomás” nélkül dolgozott. Nem egyetlen zeneszerző keze alá írt, mint például egy évszázaddal később Verdi négy librettistája, hanem önállóan – bár a megzenésítésnek helyet készítve – drámaírói fejjel gondolkodott. Mert a melodráma inkább dráma mint libretto.

Ezt a tételt ékesen bizonyítja az, ahogy 1791-ben Caterino Mazzolà a *La clemenza di Tito* című melodramát átalakította Mozart és a századvégi *opera seria* műfaji elvárásainak megfelelően.⁴⁵

A három felvonásból kettő lett, a 42 jelenet 28-ra csökkent, eltűnt egy szerelmi mellékszál. A dramaturgiai sűrítéssel a zenének időt csináló Mazzolà nem a metastasiói logika mentén gondolkodott. A Metastasio-féle áriák számát is lecsökkentette (25-ről 11-re), helyükre újakat szerkesztett, ezek viszont nem szóló, monologizáló áriák lettek, hanem duettek, terzetek és a két felvonászáro nagy ensemble (kvintett és sextett). A drámaíró nem gondolkodhat 3, 5, 6 szereplő egyszerre beszéltetésén. A zeneileg nagyon hatásos énekegyüttesek kifejezetten zeneszerzői eszközök. Ezek ugyanakkor új dramaturgiai lehetőségeket is rejtettek: az éneklők között viszony jön létre, szemben a színpadon egyedül lévő szólistával. Ilyen módon Mozart és Mazzolà dramatizálni tudta a zeneileg erős áriai részeket is, melyek eddig a viszonyváltozás és akciók akadályozói voltak. Zene-dramaturgiailag színpadképesebb, mozgalmasabb lett az új szövegkönyv, mert oldódott az éles határ a cselekményt előrevivő recitativ részek és a cselekményt blokkoló áriák között.

Átalakult a szereplők hagyományos hierarchiája és jellemábrázolásuk. A címszereplő, Titus mind zeneileg, mind szövegileg megmaradt a hagyományos sablonok között, Vitelliában viszont – a cselekményt mozgó,

44 CROCE 1916, 266.

45 DELOGU 1985, 131–160.

kegyetlen, ambiciózus, cinikus nőben – visszaköszönnek a nagy mozarti nőalakok, az Éj királynője vagy Donna Anna. Itt kellett Mazzolának leg-radikálisabban változtatnia a Metastasio-szöveget.

A metastasiói melodramát dramaturgiailag át kell szabni ahhoz, hogy libretto lehessen, mert a melodráma nem libretto.

Metastasio prózában színpadra került művei úgy működtek a magyar színpadokon, mint ahogy az antik tragédia működik a mai modern színházban, zene nélkül.

Opera in prose (Melodramas by Metastasio on Hungarian stage between 1740–1810)

Metastasio, the leading figure in the reformation of the 18th-century *opera seria* genre, drew upon his studies of tragedy in order to make opera look like a drama by giving greater priority to the recitatives at the expense of the arias. This new *opera seria*, enriched by the logic of a playwright, managed to adapt itself to the needs of the contemporary audience and the conditions of the existing theatres. Thus, it could be presented as a prosaic performance. The aim of this study is to present what the *opera seria* was like which allowed such a high level of extractions and how the script itself could act as a drama.

The musical structure of the Metastasio melodrama can be broken down after removing the arias and the verses of the duets. The remaining dialogues, either in the form of Latin or in the vernacular, were suitable for stage performances which preserved their original meaning and the relationships between the characters. The reception of the plays in contemporary Hungary by the Viennese Poeta Cesario lends validity to the above mentioned statement.

In 18th century-Hungary it was only the court theatres which performed the works of Metastasio as operas. However, school theatres and the civic or bourgeois theatres consistently played them as prosaic works. What accounts for this? On the one hand, the expectations of the contemporary theatre, which were inspired by didactic purposes; on the other hand, the lack of the appropriate conditions as well as the amateurish way of acting typical of the theatre-makers. Both theatrical forms saw very intense adaptations into Hungarian.

The phenomenon of performing operas in prosaic form was unique because the text could not be separated from the score. What made the drastic adaptations possible was the application of dramaturgy relying on the strengthened recitatives of Metastasio, since *melodrama* was not *libretto*. Metastasio's works transformed into prosaic plays were as effective on 18th century Hungarian stages as the antique tragedies are in modern theatres, without being accompanied by music.